

linguagem e do movimento, economia gestual e sintática como projeção emotiva. A palavra vem do gesto ou o gesto da palavra? Essa palavra é pensada, é dita, ouvida e volta gesto, olhar, emoção que provoca o movimento, que se traduz em reação e escreve, fala, comunica, nos faz ver: a palavra, ou era o gesto?

Palabras clave: dramaturgia - guião - gestualidad

(*) **Isabel de la Fuente:** Actriz y poeta. Egresada de la Escuela de Acción Teatral Alambique. Estudió Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Uruguay).

Dramaturgia argentina y pasado reciente .

Maximiliano Ignacio de la Puente (*)

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Resumen: Esta presentación se centra en obras dramáticas realizadas en el país en el período 1995-2010, porque éste constituye un momento renovador dado por el auge de la “nueva dramaturgia”, un grupo de jóvenes autores y directores que se caracterizan por ensayar formas heterogéneas y fragmentarias de escritura. Las representaciones del exilio, las de la figura de los desaparecidos, las de los niños apropiados por represores, y la irrupción de las voces de los hijos de los militantes de los años setenta, son los ejes temáticos recurrentes de las obras teatrales del período.

Palabras clave: dramaturgia - memoria histórica - dictadura

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 92]

Introducción

Esta presentación se propone presentar sucintamente mi proyecto de tesis del doctorado en Ciencias Sociales, en la que me encuentro trabajando en estos momentos. Su nombre es “Nombrar el horror desde el teatro. Análisis de las representaciones teatrales sobre la década del setenta en Argentina en el período 1995-2010”. La investigación parte del análisis de diversas representaciones teatrales que abordan el pasado reciente de Argentina, concentrándose en la última dictadura militar. La tesis se centra en obras dramáticas realizadas en el país en el período 1995-2010, porque éste constituye un momento renovador dado por el auge de la “nueva dramaturgia”, un grupo de jóvenes autores y directores que se caracterizan por ensayar formas heterogéneas y fragmentarias de escritura. Es también un momento definido por el apogeo de las políticas neoliberales en nuestro país y por la desaparición de las utopías colectivas a nivel mundial, lo cual trajo aparejado cambios sustanciales en los estudios sobre memoria, historia y pasado reciente. El propósito es analizar cómo funcionan estas representaciones teatrales, no sólo en cuanto a procedimientos y recursos estéticos puestos en juego en su dramaturgia y puesta en escena, sino también mediante el estudio de los discursos de la crítica periodística y académica sobre estas obras, para contribuir a comprender el imaginario social sobre la dictadura que se puede reconstruir desde el campo del teatro alternativo. Las representaciones del exilio, las de la figura de los desaparecidos, las de los niños apropiados por represores, y la irrupción de las voces de los hijos de los militantes de los años setenta, son los ejes temáticos recurrentes de las obras teatrales del período y, puesto que esta tipología constituye un aporte inédito de esta investigación, serán los objetos privilegiados del análisis de la tesis. Las piezas dramáticas tomadas para el

análisis en este trabajo dan cuenta de esos tópicos, y lo hacen participando en las disputas por la construcción de los sentidos del pasado reciente del país, ya que muchas de ellas ponen en cuestión aquellas ideas canonizadas por las versiones hegemónicas de ciertos sectores de la sociedad postdictatorial: una mirada acrítrica y condescendiente de la militancia y de la lucha armada, por lo que confrontan entonces con estas versiones políticamente correctas sobre la generación del setenta. La tensión entre recordar y olvidar, y qué y cómo recordar y olvidar en el proceso de reflexión histórica, se encuentra latente en el teatro argentino contemporáneo. El objetivo principal del trabajo es el de construir un aporte teórico a partir de la reflexión sobre las implicancias que conlleva actuar en tiempo presente el pasado traumático, desde conceptos como la performatividad y la teatralidad de la memoria, que se encuentra atravesada en el teatro contemporáneo por operaciones estéticas y procedimientos como el rizoma, el palimpsesto y la intertextualidad.

Las preguntas que guían la investigación son las siguientes: ¿Qué grado de efectividad alcanzan las obras teatrales de las nuevas generaciones que recurren a procedimientos estéticos indirectos, los cuales problematizan los relatos originados en el testimonio en primera persona? ¿Qué tipo de continuidades y discontinuidades establecen estas piezas entre el pasado reciente y nuestro presente postdictatorial? Una de las hipótesis centrales de esta tesis, es que la nueva dramaturgia cuestiona el concepto de verdad vinculado al relato testimonial y al paradigma realista reflexivo dominante dentro de la modernidad teatral argentina, al indagar en las posibilidades de otros registros de teatralidad, como la utilización de una mirada autobiográfica fragmentada, sin dejar de narrar el horror. Las representaciones del exilio, las de la figura de los desaparecidos, las de

los niños apropiados por represores, y la irrupción de las voces de los hijos de los militantes de los años setenta, asumen caras heterogéneas y contradictorias, muchas de ellas se encuentran incluso en tensión entre sí. La selección de las obras analizadas busca dar cuenta de las múltiples perspectivas tanto estéticas como políticas que cruzan al campo teatral, en su abordaje del pasado reciente. En algunos casos, las obras teatrales que forman el corpus de esta investigación, abordan la experiencia del terrorismo de Estado de manera referencialmente directa, y en otros de forma lateral, en tanto ambiente, atmósfera, o como pasado ominoso que recorre la escena. Muchas de ellas son obras de autores pertenecientes a generaciones posteriores a la dictadura, o que han vivido su infancia en esa época, un sujeto social al que puede denominarse “los hijos”.

La tesis se centra en obras teatrales escritas y realizadas en Argentina en el período 1995-2010, un momento clave dentro del teatro argentino contemporáneo porque constituye el origen de un cambio fundamental en el campo, que se encuentra en el comienzo de este recorte en plena fase de transición de la modernidad a la posmodernidad teatral, cuando las obras dramáticas sobre la dictadura comienzan a multiplicarse, complejizando la mirada histórica en relación al fenómeno. Este período es también un momento aún pobremente cartografiado, en relación a las expresiones teatrales que han abordado la década del setenta. Constituye entonces un campo sumamente fértil para el análisis, ya que se encuentra en un estadio primigenio de construcción.

En relación al modo de abordaje, esta investigación propone elaborar una lectura reflexiva que permita analizar transversalmente las obras seleccionadas. En todos los casos pensaremos las producciones contextualmente, ya que un enfoque profundo y totalizador del fenómeno teatral no puede omitir las condiciones del campo histórico-social en que se produce. La dimensión política será así clave en el abordaje y estará garantizada también por las lecturas que conforman el marco teórico, desde donde interpellaremos a las obras analizadas, teniendo en cuenta además que el sentido político de una obra de teatro se genera a partir de las tres intencionalidades definidas por Umberto Eco: la del creador (o intencionalidad del autor), la del texto en sí (o intencionalidad de la obra más allá de su autor) y la de la actividad del receptor (o intencionalidad del público o espectador) (Dubatti: 2006). Estudiaremos el hecho teatral en lo que se refiere a la producción del texto dramático y del texto espectacular o de puesta en escena, su circulación, recepción y crítica; ya que todos ellos son aspectos diversos que integran un proceso complejo que conforma la actividad teatral. Esta investigación se nutrirá de las herramientas que la semiótica teatral provee, al examinar el proceso relacionante texto-representación partiendo de la hipótesis del hecho teatral como articulación entre dos conjuntos de signos, verbales y no verbales (Ubersfeld: 1998). Con relación al texto espectacular o de puesta en escena, seguimos a Pellettieri (2001), quien busca historizar su relación con el texto dramático, puesto que cada representación teatral es el resultado de un particular vínculo entre ambos tipos de

textos, y en donde el conjunto de los signos visuales, escenográficos, auditivos y musicales generados por los productores del espectáculo, tiene un sentido que excede al conjunto textual. Estamos ante una polifonía informacional, lo cual da cuenta de la dimensión plurisignifica del texto espectacular. Realizaremos también una reconstrucción histórica de espectáculos del pasado, a partir de documentos de la representación (gacetillas, programas de mano, etc.), entrevistas en profundidad a los artistas, grabaciones, videos, fotos, críticas periodísticas y artículos de investigadores, buscando complementar la construcción de sentidos a través del análisis de estos materiales.

Introducción General. Teatro, memoria y pasado reciente en la Argentina contemporánea

Problematizaremos las tres categorías mencionadas en el subtítulo, haciendo hincapié específicamente en la actividad teatral en el período tomado como análisis, y en cómo fue y es tratada la representación del horror desde las artes escénicas. En tanto estado del arte previo al momento que analizaremos, nos referiremos al campo teatral de principios de los años ochenta, hacia fines de la dictadura y con el retorno de la democracia, en lo que atañe especialmente a la experiencia de “Teatro Abierto”, un movimiento de los artistas teatrales de Buenos Aires surgido en 1981 bajo el régimen militar, que finalizó en 1985, una vez recuperada la democracia, y que funcionó en el comienzo como una práctica de resistencia cultural y política contra la dictadura. El estudio de “Teatro Abierto” es importante en la medida en que el movimiento de “Teatroxlaidentidad” organizado por las Abuelas de Plaza de Mayo, continúa desde el año 2000 el camino iniciado por el primero, instalándose “como la segunda respuesta colectiva sobre un tiempo traumático, (...) Aportando al gesto de denuncia que proponía su antecedente la búsqueda de memoria como acto de reparación” (Arreche: 2011). Teniendo en cuenta la bibliografía ya existente sobre este tema, nuestro propósito será el de caracterizarlo en sus aspectos centrales, con el fin de señalarlo como horizonte contra el cual va a polemizar en parte la generación de la nueva dramaturgia argentina.

Para continuar con la caracterización del campo, nos referiremos también al teatro que emerge en los años ochenta luego de “Teatro Abierto”, dado por la irrupción de actores como María José Gabin, “Batato” Barea y Alejandro Urdapilleta, entre otros artistas del “underground” porteño que estaban concentrados alrededor del “Centro Parakultural”, que anticipan algunas de las formas, de los procedimientos y de los recursos renovadores que se impondrán en la década siguiente.

Plantearemos también algunas hipótesis, a desarrollar en los siguientes capítulos, con respecto a las formas de representación del horror que surgen en el teatro argentino contemporáneo, con el fin de comenzar a ofrecer una cartografía parcial del campo teatral. Sostenemos que en muchas de las obras teatrales tomadas como corpus de esta tesis, se observa una constante presencia de la fragmentariedad, la ruptura de la unidad espacio-temporal, las discontinuidades y la irrupción

de una pluralidad de voces narrativas para referirse a los hechos traumáticos del pasado reciente. Son obras que construyen memorias plurales, oblicuas, sesgadas; piezas que ofrecen aperturas hacia nuevas y contradictorias formas de representación del horror, que carecen por completo de una imagen unívoca del mundo al que reenvían, en donde la reproducción de distintos aspectos y puntos de vista del pasado dictatorial se manifiesta de modo inconcluso. La mayoría de las expresiones teatrales analizadas en esta investigación, dan cuenta de un teatro que ya no busca asumir una función de esclarecimiento que tenga por objetivo la transmisión de un mensaje. Las nuevas poéticas no intentan “bajar línea” sobre el pasado reciente a partir de un patrón ideológico homogéneo, sino que buscan más bien implicar a los espectadores en procesos asociativos e interpretativos complejos, exigiéndoles que se involucren en aquello que narran. Partiendo de la concepción por la cual lo político se encuentra en lo poético, estos autores y directores intentan transmitir su posición buscando lo político en la forma de revolucionar su producción teatral.

A. Los Tópicos Recurrentes del Teatro Posdictatorial

Capítulo 1: La desaparición narrada desde la elipsis

En este capítulo analizaremos cómo se hace presente en las obras teatrales de nuestro corpus, la problemática de la representación de la ausencia que implica el abordaje de los desaparecidos. Sostenemos que algunas de las obras analizadas asumen el desafío de representar aquello que ya no está, vale decir, el horror de la desaparición, a través de la configuración virtual que supone la apelación a las nuevas tecnologías. Si la representación de los hechos traumáticos ocurridos en la década del setenta es más plena, más densa, más potente, cuanto más se sustraiga de representarse o de narrarse, entonces estas obras recurren cada vez más a dispositivos mediatizados (fotografías, videos, grabaciones sonoras, etc.) para narrar desde la elipsis y la alusión, para generar sentido e interpelar al espectador, a partir de una referencia sesgada, que está hecha para ausentarse, para borrarse y desaparecer. Así, los dispositivos tecnológicos, a los que asociamos en esta era de la imagen con la utopía de la “visibilidad total”, sirven paradójicamente para poner más en evidencia el horror de la ausencia y de la sustracción violenta que implicó la acción genocida del terrorismo de Estado.

Por otra parte, sostenemos que en muchas de las obras pertenecientes al período que analizamos, cuyo exponente paradigmático es Señora, esposa, niña y joven desde lejos (1998) de Marcelo Bertuccio, se utiliza un lenguaje deteriorado para dar cuenta de la ausencia. Esta degradación en el lenguaje opera como signo de la desintegración sufrida por la memoria, señalando así un pasado que se vuelve literalmente imposible de reconstruir. Estas obras se elaboran a partir de un lenguaje que en muchos casos implica distintos grados de inconexión, extrañamiento y desarticulación, lo cual se corresponde con la fragmentación como estrategia predominante tanto de escritura como de montaje de estas producciones, a la hora de representar esa condición

tan propia y exclusiva producida por la última dictadura argentina: la del desaparecido.

Capítulo 2: Exilio y parrhesía: lo visible y lo invisible, lo decible y lo indecible.

En este capítulo abordaremos una problemática que viene ocupando al teatro occidental desde sus remotos comienzos, hace miles de años. En Argentina, desde mediados de la década del setenta y hasta principios de los años ochenta del siglo pasado, el exilio ha sido una condición prácticamente ineludible por la que han tenido que transitar una gran cantidad de intelectuales y artistas, debido a la política represiva implementada por la última dictadura militar.

Proponemos repensar aquí el término griego *parrhesía* o “libertad de palabra”, del que se tiene conocimiento a partir de las tragedias *Las Fenicias*, de Eurípides, y *Edipo en Colono* de Sófocles, y que fuera retomado por Michel Foucault, a la luz de las formas en que algunas de las obras analizadas en esta tesis han representado el exilio durante la dictadura. Para ello tomaremos como ejemplo paradigmático la obra: *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)*, (2004) de Ana Longoni. Para Foucault, la parrhesía es “una actividad verbal en la que el hablante expresa su relación personal con la verdad y arriesga su vida porque reconoce el decir la verdad como un deber para mejorar o ayudar a otros (como también a sí mismo).” (Foucault: 1992). La *parrhesía* y su carencia, se encuentra asociada en este trabajo a la imposibilidad de nombrar lo inaceptable, lo inadecuado, lo que no conviene que se diga, aquello que una sociedad no está dispuesta a escuchar. Sostenemos que la perspectiva del exiliado es justamente aquella que se permite recuperar y nombrar en voz alta lo que ciertos sectores de la sociedad argentina aún no han logrado procesar, aquello que está obturado y censurado por las versiones políticamente correctas con respecto a los años de la dictadura: el cuestionamiento frente a una mirada condescendiente y acrítica sobre la militancia y la lucha armada de la generación de los años setenta. La *parrhesía* será repensada en esta investigación, como la íntima ligazón entre lo que puede ser dicho y lo prohibido, pero también entre aquello que se visibiliza y lo que no es visible. Para el teatro argentino contemporáneo que aborda el exilio, existe entonces una conexión secreta y profunda entre la perspectiva alejada, extrañada y marginal del exilio, y la vulneración de la prohibición del campo de lo visible y lo decible en una sociedad determinada, como si solamente desde la perspectiva del exiliado se pudiera ver aquello que los demás se niegan a percibir, decir lo que los otros prefieren callar. Teniendo en cuenta estas significativas ausencias y omisiones, sostenemos que el teatro de este período plantea la imposibilidad de (re)construcción de una biografía colectiva unívoca, coherente y homogénea del exilio durante la dictadura.

Capítulo 3: Los hijos críticos: las consecuencias del terrorismo de Estado en unas subjetividades fragmentadas.

En este capítulo nos detendremos en el análisis de un

fenómeno que surge en el campo teatral en la última década, ya que una gran parte de los autores y directores del período pertenecen a una generación que ha vivido su niñez durante la dictadura. Los que tienen la palabra en las obras contemporáneas son los hijos de los militantes de las organizaciones armadas de los años setenta. Frente al pasado político-militante de sus padres, los integrantes de esta nueva generación asumen en sus obras posturas muy diferenciadas, que van desde la reivindicación de los objetivos revolucionarios de aquellos, hasta tomas de posición muy distanciadas y críticas de esas experiencias. Se narra desde un lugar diferente al que ocuparon los miembros de la generación de sus padres, quienes protagonizaron y padecieron de manera directa aquellos oscuros años. Escriben desde la distancia que les da haber sido testigos pero no partícipes directos, lo cual ha posibilitado que hayan adquirido una capacidad de reelaboración y crítica que muchas veces, para los actores de antaño, está empañada por haber tenido una relación inmediata con el horror, impidiéndoles a estos últimos la posibilidad de alcanzar una mirada analítica distanciada. La introducción en el campo teatral de estas nuevas voces, marca la irrupción de uno de los actores centrales que comienza a participar en las disputas por los sentidos de las memorias del período dictatorial, y que busca al mismo tiempo formas estéticas renovadas para narrar el horror dictatorial. Sostenemos que estas obras vienen a sumar una nueva mirada en relación a la disputa por los recursos y las búsquedas estéticas y narrativas consideradas más o menos adecuadas para recordar, conflictos que están vinculados a “la propiedad o la apropiación de la memoria” (Jelin: 2002).

Estas expresiones artísticas, cuyo ejemplo paradigmático es *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, ponen en juego distintos recursos que predominan en el teatro contemporáneo, como la valoración de subjetividades desdobladas, el uso de una primera persona fragmentada y la irrupción de identidades disueltas, acompañados por entrecruzamientos temporales, dramaturgias no lineales y yuxtaposiciones espaciales. Subjetividades e identidades que no pueden comprender ni llenar el vacío de la ausencia de los padres. Así, estas obras están pobladas de imágenes infantiles del horror que la generación de los hijos de los militantes de los setenta “ha descubierto y en su adultez recupera como recuerdo” (Verzera: 2011). Sostenemos que, por las estrategias y los recursos narrativos que despliega, estas obras ponen en cuestión las aproximaciones estéticas que se apoyan fuertemente en lo testimonial, en las experiencias narradas directamente en primera persona. La experiencia autobiográfica se convierte en un relato confuso, ambiguo, contradictorio, denso; una narración que se disemina, que busca pensar “desde afuera de la experiencia” (Sarlo: 2007), cargándose así de múltiples significaciones, y que por esta misma operación, se universaliza. Desde nuestra mirada, las obras teatrales que encarnan las heterogéneas y diversas voces de los hijos de los militantes de los setenta, se constituirían en “vehículos de la memoria” (Jelin: 2002), que incorporan de

una manera activa y performativa, en tiempo presente, ese pasado que se resiste a abandonarnos.

Capítulo 4: La apropiación y las identidades en fuga

En este capítulo analizaremos algunas de las obras más paradigmáticas del movimiento de *Teatroxlaidentidad*, puesto que éste constituye un fenómeno aparte, que debe ser estudiado en sí mismo en la medida en que se recorta nítidamente del resto del campo teatral, con sus propias lógicas de producción, montaje y circulación. Es definido por sus propios hacedores como “un movimiento teatral de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores que se inscribe dentro del marco de teatro político y es uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo” (*Teatro x la identidad*: 2011). Lleva ya once años de existencia y tiene una finalidad fundamentalmente política antes que estética, dada principalmente por la difusión del derecho a la identidad y por la incesante búsqueda de los menores apropiados por los represores en plena época dictatorial. Surgido en el año 2000, *Teatroxlaidentidad* fue instalándose paulatinamente cada vez con mayor fuerza en el campo teatral a lo largo de la última década, siendo incluso uno de los grandes impulsores del incremento de las obras teatrales que abordan el traumático pasado reciente del país, con especial hincapié en la temática de la “apropiación de bebés y niños y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la dictadura militar” (*Teatro x la identidad*: 2011). Dentro del movimiento coexisten obras de autores y directores noveles y otras de hacedores de teatro muy reconocidos, pertenecientes a generaciones anteriores, como Griselda Gambaro y Patricia Zangaro, lo cual señala la apertura hacia nuevas posibilidades estéticas que se vienen produciendo fundamentalmente en las últimas ediciones del ciclo, en las que han tenido lugar producciones cuya mirada predominante es la de los hijos de la dictadura. Debido justamente a esta coexistencia entre dramaturgos de diversas generaciones y con paradigmas estéticos distintos, daremos cuenta en este capítulo de las variadas formas de representación de apropiadores y apropiados en las obras analizadas, junto con la puesta en cuestión y la complejidad en términos identitarios que esta situación trae aparejada para estos últimos. Sostenemos que en estas obras las identidades de los personajes apropiados se conforman desde la ambigüedad y la indeterminación, encontrándose perpetuamente en fuga, ya que un pasado nunca cerrado constituye una herida abierta que retorna sobre el presente, y destruye toda posibilidad de comunicación entre los miembros de familias quebradas.

B. Espectador, Crítica, Memoria y Performatividad

Capítulo 1: Reflexiones sobre la recepción: el espectador activo y la necesidad de una nueva crítica.

En este capítulo analizaremos el tipo de espectador modelo que construyen las obras teatrales de nuestro *corpus*, así como los discursos producidos desde la crítica periodística y académica especializada, que se

han elaborado a partir de ellas. Sostenemos que estas piezas proponen un tipo de espectador ideal absolutamente activo, dispuesto a reponer interpretativamente las múltiples significaciones que las obras le ofrecen, en la medida en que interviene dinámicamente desde la recepción. Esta actividad requiere un nuevo modelo de espectador que asuma su propio juego, y que seguirá conformándose en la práctica misma. (Rosenbaum: 2007). En la búsqueda de conmoción y de interpelación al espectador, estas obras interrogan sobre el lugar que éste ocupa frente al terrorismo de Estado. El acontecer escénico pone contra las cuerdas al público, que es asimilado a la sociedad en su conjunto: totalidad social pasiva, contemplativa, inmune al horror de los desaparecidos, a la que construye, dada la complicidad civil en todos los ámbitos con la dictadura, como firmemente inquebrantable en su perspectiva no perturbada. Estas obras se constituyen precisamente como intentos para vulnerar esa inmutabilidad del espectador frente a las consecuencias del terror dictatorial.

En relación al discurso crítico, sostenemos que existe una clara tendencia a reconocer, por parte de un pequeño sector de la crítica, el carácter de apertura hacia nuevas posibilidades de representaciones sobre el horror dictatorial que muchas de estas obras plantean. No obstante una significativa cantidad de críticos, pertenecientes especialmente a los medios masivos, no sabe cómo ubicarse analíticamente al momento de enfrentarse con espectáculos densamente polisémicos como estos. Así, la multiplicación de signos, lenguajes y recursos estéticos que constituye la impronta de estas obras, “en lugar de verse como un procedimiento termina “anulando” la posibilidad de lectura, al no poder arribar a una síntesis, es decir, a la unidad” (López: 2007). Nos encontramos ante una crítica desconcertada frente a estas obras de experimentación del teatro contemporáneo, en la medida en que éstas son piezas que no responden al modelo aristotélico tripartito de estructura dramática, y en donde además no es posible reconstruir un relato lineal y un conflicto claro. Este escenario tiene por correlato que las obras que suponen en sus procedimientos de construcción mixturas de géneros (teatral, fílmico, plástico, fotográfico, etc.), así como hibridaciones, intertextualidad, parodia, etc., operaciones complejas y que requieren una determinada competencia, suelen no ser objeto de interés de la mirada crítica (López: 2007). Esta dificultad de la crítica al enfrentarse con espectáculos de tal índole, puede deberse a “un malentendido con respecto al carácter del hecho escénico como un fenómeno comunicacional, que no admitiría puntos ciegos, signos “vacíos”, inmotivados, o no justificados” (López: 2007). En este sentido, algunos críticos e investigadores han cuestionado el sesgo especialmente hermético e inescrutable que asumen las narrativas de algunas obras, en lo que se refiere explícitamente a la capacidad de transmisión testimonial del pasado dictatorial. Sugerimos así que una nueva crítica capacitada para leer, interpretar, poner en relación y echar luz sobre la multiplicación de sentidos que se juegan en estas obras, es no sólo necesaria sino también imprescindible en un campo teatral como el actual, caracterizado por pro-

puestas que apuestan cada vez en mayor medida a la experimentación.

Capítulo 2: Actuar la memoria: El pasado reciente desde el presente de la performatividad teatral.

En este capítulo reflexionaremos sobre las implicancias de la memoria en relación al traumático pasado reciente del país, entendida desde las coordenadas de una puesta en escena teatral, lo que daremos en llamar como la “teatralidad de la memoria”. Para pensar desde esta perspectiva, recuperaremos el concepto de performatividad desde John Austin, relacionándolo con el de *performance* teatral, a partir de Diana Taylor (2010), ya que para esta última la performance constituye una forma de transmisión de saber social, de memoria y de sentido de identidad. Reflexionaremos también sobre el concepto de “*performance*” y sus semejanzas y diferencias con las nociones de “representación”, “teatralidad” y “acción”, a través de las perspectivas de Richard Schechner, Jacques Derrida y Judith Butler, entre otros. Pensaremos cómo el teatro, en tanto instancia que se constituye siempre desde el presente de la acción y del decir, construye memorias disímiles, privadas y públicas, personales y colectivas sobre la dictadura, valiéndose de procedimientos estéticos que apelan al rizoma, al intertexto y al palimpsesto en sus textualidades. Lo cual nos permitirá reflexionar también sobre las complejas relaciones que se establecen entre el signo y el referente, entre la serie artística y la social, en el teatro contemporáneo.

En relación al cruce entre las memorias públicas y las privadas, sostenemos que en las obras de nuestro corpus, al ocupar la familia un núcleo dramático central y recurrente, se relata la historia colectiva desde el punto de la vista de la tragedia íntima y personal. Muchas de estas obras abordan el terrorismo de Estado desde el drama vincular, desde la desintegración de las subjetividades, a partir de la descomposición de las relaciones interpersonales que la política de exterminio trajo sobre la vida familiar. Los acontecimientos traumáticos anulan así la distinción entre los ámbitos de lo público y lo privado, que se entrecruzan y se resignifican recíprocamente. Indagaremos qué significa “actuar la propia memoria”, en aquellas obras de nuestro corpus en las que el componente autobiográfico y documental, aquel que establece desde su temática algún tipo de relación con un referente externo a la propia obra, léase “lo real” o que está basado en “hechos reales”, asume un sesgo determinante.

Conclusiones Generales

En este capítulo señalaremos las conclusiones a las que hemos llegado a partir de nuestra investigación. De modo preliminar sostenemos que en muchas de las obras tomadas como corpus existe un marcado nivel de distancia, de reflexión y reelaboración en torno a la materialidad del pasado dictatorial: los tópicos ya transitados, familiares y conocidos en relación al pasado reciente son revisitados desde una nueva perspectiva, alejada de la “experiencia directa” que brinda el testimonio en primera persona, que se encuentra frag-

mentado y disuelto en estas obras. Este tomar distancia tiene por resultado la generación de poéticas de gran efectividad y contundencia a la hora de narrar el horror y sus consecuencias, ya que al asentarse en la elipsis, la condensación textual, lo cifrado y lo sugerido, se vuelven cada vez más elocuentes en lo que se refiere a la implicación que le proponen al espectador sobre lo sucedido en aquellos oscuros años de la dictadura, puesto que logran poner en evidencia los silencios y las hendiduras que se han generado en las subjetividades que atravesaron la década del setenta. Muchas de las piezas que analizamos en esta tesis participan de un teatro cuyos procedimientos centrales son la construcción de una lógica poética que niega radicalmente el sentido común; “y que favorece la polisemia; (...) el régimen metafórico; la opacidad” (Dubatti: 2006). Generan búsquedas estéticas que se alejan del realismo histórico-testimonial de denuncia, que se había convertido en el sesgo predominante en el teatro argentino a la hora de representar el horror del terrorismo de Estado. En vez de establecer certidumbres, en vez de anclarse a un único sentido posible, estas expresiones teatrales generan politicidad a fuerza de mostrar el artificio, la construcción, la ficcionalidad que hay detrás de toda certeza, dando cuenta así de que toda representación, se apoye en el testimonio en primera persona o no, lejos de ser una verdad revelada es sólo el producto de una elaboración socialmente establecida, la cual es por lo tanto pasible de ser transformada o modificada. Finalmente, muchas de estas obras mezclan de manera desjerarquizada materiales ficcionales y autobiográficos basados en experiencias personales, de manera tal que el orden de lo ficcional y lo documental, de la representación y la presentación, se encuentran totalmente imbricados, conformando una estrategia narrativa que da cuenta de la imposibilidad de (re)construir un relato unívoco, en un solo plano, sobre el pasado.

Referencias bibliográficas:

- Arreche, A. (2011). “*El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001- 2011) Emergencia y productividad de un debate identitario*”, ponencia presentada en las “XVII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado”, organizada por el Área de Historia y Teoría Teatral, Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT), Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 23 al 26 de noviembre de 2011, Ciudad de Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2006). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. Micropoéticas III. Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Foucault, M. (1992). *Discurso y Verdad. La problematización de la parrhesía, Foucault y la ética: seminario dirigido por Tomás Abraham, coordinado por Tomás Abraham*, Letra Nueva Editores, Buenos Aires, 41-66.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- López, L. (2007). *Territorios baldíos de la crítica teatral, Territorio teatral-Revista digital*, Sección “Artículos”, No 1, Buenos Aires. Disponible en: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/05.pdf>
- Pellettieri, O. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. V. El teatro actual (1976-1998), Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Rosenbaum, Alfredo (2007). *El director como autor en la escena contemporánea de Buenos Aires*, Territorio teatral-Revista digital, Sección “Artículos”, No. 1, Buenos Aires. Disponible en: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/06.html>
- Sarlo, B. (2007). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- Teatro x la identidad (2011). “*Misión*”, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.teatroxlaidentidad.net/mision.asp>
- Übersfeld, A. (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Verzero, Lorena (2011). “*Los hijos de la dictadura: Construir la historia con ojos niño*”, trabajo inédito, Buenos Aires.

Abstract: This presentation focuses on dramatic works produced in the country in the period 1995 to 2010 because this is a renovator time given by the rise of “New dramaturgy”, a group of young writers and directors who are characterized by testing heterogeneous and fragmented forms of writing. The representations of exile, the figure of the desaparecidos, the children appropriate for the repressors, and the emergence of the voices of the children of the militants of the seventies, are the recurring themes of the plays of the period.

Keywords: Dramaturgy - Historical Memory - Dictatorship.

Resumo: Esta apresentação centra-se em obras dramáticas produzidas no país no período 1995-2010, porque este constitui um momento renovador dado pelo auge da “nova dramaturgia”, um grupo de jovens autores e diretores que se caracterizam por ensaiar formas heterogêneas e fragmentarias de escritura. As representações do exílio, as da figura dos desaparecidos, as dos meninos apropriados por represores, e irrupção das vozes dos filhos dos militantes dos anos setenta, são os eixos temáticos recorrentes das obras teatrais do período.

Palavras chave: dramaturgia - memória histórica - ditadura.

⁽¹⁾ **Maximiliano Ignacio de la Puente:** Doctorando en Ciencias Sociales, Magíster en Comunicación y Cultura y Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires). Es también dramaturgo, director teatral y realizador audiovisual. Investiga sobre teatro y pasado reciente